

Le protocole indique ici encore une relation contiguë entre art et rite. Nous avons à plusieurs reprises⁵ montré après le travail d'Émile Benveniste⁶ que les termes latins *ars* et *ritus* entretenaient une double relation, à la fois étymologique et conceptuelle. D'une part, les termes proviendraient d'une même racine supposée *ar qui aurait indiqué un processus de resserrement ou d'étrécissement. Il y a une multitude de termes grecs et latins qui indiquent ce rapport moral d'un resserrement technique du réel en vue de le rendre plus *articulé* pour la perception. D'autre part, les termes *ars* et *ritus* auraient alors en commun de désigner des processus de *canalisation* du réel. En somme si le *monde* est une surmesure d'événements⁷ pour l'être alors il faut être capable de canaliser ce flux pour le rendre recevable. Ce que nous pourrions nommer une *médiation du réel*. Ainsi ces termes désignent trois processus de canalisation et de resserrement du réel: ce que nous nommons le *rituel*, la *technique* et l'*art*. Les protocoles sont ce qui permet d'adresser ces dispositifs et d'en indiquer les modes d'existences techniques et pratiques en vue d'en faire l'expérience. C'est cela qu'indique cette "première page".

Le protocole indique encore une relation à la célébration qui consiste à faire advenir un être à un plan de la notoriété. C'est-à-dire à faire en sorte que ses propres usages soient ouverts à la notoriété et deviennent soit des rites soit des protocoles. C'est cela que produit ce qui se nomme une cérémonie, à savoir la manifestation d'une forme de respect. Ceci n'advient qu'à la condition que soit réalisé ce que la pensée latine, puis la pensée moderne opère *silencieusement* entre les termes dignité et décor⁸: on manifeste à l'être digne des formes de respect que l'on nomme décoration puis se manifeste pour l'être digne un transfert de ce respect comme possibilité d'acquiescer, par valeur, l'épreuve d'un décor⁹.

Plus précisément encore pour nous, l'art moderne et l'art contemporain entretiennent une relation étroite au protocole à partir de l'épreuve de l'adresse. Comment pouvons-nous définir notre modernité artistique? Probablement à partir d'un problème de position. Qu'est-ce que cela signifie? Ce qui est antérieur ou simplement opposé à la modernité consiste à penser une position fixe de l'œuvre et des modèles de sa réception. Cela suppose des usages et, dans certains cas, des rituels. Est moderne ce qui ne s'intéresse pas à la fixité de l'œuvre mais bien plus à la position que l'être prend devant l'œuvre. Cela tient au fait que, pour la modernité, l'œuvre n'est pas déterminée par la stabilité d'une forme mais, bien au contraire, par l'opérativité d'une *teneur* qui est déterminée par l'instabilité de la position du récepteur devant l'œuvre. Dans ce cas, la possibilité que l'œuvre puisse réellement devenir une *œuvre* est plus instable et plus "risquée". Il y a au sens benjaminien un *Gefahr*¹⁰, un péril dans cette expérience. C'est alors précisément ici qu'intervient le sens du protocole tel que nous l'entendons dans la pensée moderne: soit il existe pour stabiliser l'épreuve de l'œuvre, soit il existe pour avertir de la possibilité d'un *péril* de la réception.

Si le protocole existe pour stabiliser l'épreuve de l'œuvre, il advient alors une série de problématiques liées à l'histoire des dispositifs. D'abord parce qu'il faut considérer que le protocole est soit déterminé par l'artiste lui-même, soit déterminé par l'appareil critique qui entoure l'œuvre (la muséographie et l'ensemble des processus qui constituent l'histoire de l'art). L'histoire de l'art en cela peut

alors être considérée comme un *hyper-protocole*. S'il existe pour avertir de la possibilité d'un péril de la réception, alors le protocole n'appartient pas à l'histoire de l'art, d'abord parce qu'il est déterminé par l'artiste et non par le critique, ensuite parce qu'il appartient à l'historialité de la réception de l'œuvre. Historialité signifie ici l'histoire matérielle de l'œuvre à partir de la réception et à partir du péril même de cette réception. Le protocole ici n'est pas une instruction en vue de la réussite de la réception, mais il est une instruction en vue de signaler la puissance particulière de la position devant le dispositif. La différence substantielle se tient ici. Soit l'épreuve d'un *hyper-protocole*, soit celle d'un avertissement au danger de l'œuvre. Il s'agit alors de prendre en considération la question de la présence et du contexte: ce sur quoi insiste le protocole dans sa visée moderne est à la fois le danger de la réception et l'importance primordiale de la position du récepteur. Ce que le concept moderne de réception indique est un problème de *co-existence* et un problème de *co-actorialité*. L'œuvre ne peut advenir que parce qu'il y a co-existence et co-actorialité. La co-existence signifie bien sûr un petit peu plus que simplement le fait d'advenir devant une œuvre; cela signifie qu'il n'y a co-existence de la teneur de l'œuvre¹¹ et de la position du récepteur de l'œuvre qu'en tant que récepteur. Cette relation de la teneur de l'œuvre et de la teneur du récepteur suppose alors la possibilité de cette co-existentialité, de ce *caractère de co-existentialité*, devrions-nous écrire. Le protocole indique l'ensemble des éléments qui ouvrent à la possibilité de ce *caractère*. La possibilité de ce caractère est ce que nous nommons art ou mieux encore *poiésis*. La co-actorialité signifie quelque chose de cette épreuve d'une *co-réalisation*. Il faudrait même écrire l'épreuve d'une *méta-poiésis*. Ce que le protocole indique alors est que la réalisation, au sens du terme grec *poiésis*, est un partage de tâche entre l'auteur et le récepteur. Ce que le protocole permet est l'appréhension des dispositifs de monstration.

Nous avons dès lors tenté de montrer deux choses: protocole signifie un *mode technique d'adhérence* de ce qui n'est pas en mesure de tenir en tant que tel. Soit faire tenir la réalité (c'est-à-dire la production) et le rituel, soit faire tenir la réalité et l'épreuve d'une présence. C'est cette relation complexe qui constitue le sens le plus profond de cette page collée qui indique la manière avec laquelle il faut se saisir d'un objet.

Dans le cadre de cette étude nous avons demandé à trois artistes de bien vouloir répondre à quelques-unes de nos questions à propos du protocole. Nous avons interrogé les artistes Aurélie Pétreil, A Constructed World et Dieudonné Cartier¹². Il semble que le terme de *partition* soit le plus choisi par ces artistes pour désigner ce que peut être un protocole: partition en vue de déterminer des "règles du jeu" et des processus interprétatifs chez Pétreil, partition comme protocole objet (didascalies et peinture) chez A Constructed World ou enfin comme énoncé en vue d'une application et d'une apparition d'une œuvre chez Cartier. À cela il faut encore ajouter que les méthodes protocolaires permettent différentes procédures chez ces artistes: à la fois multiplier les contextes, ouvrir à une latence et à la possibilité des gestes, ouvrir à l'épreuve critique d'un non-savoir ou d'un savoir et enfin révéler la possibilité d'une mise-en-œuvre. À partir de cette enquête, il est alors possible de déterminer trois définitions essentielles du concept de protocole: premièrement il est un dispositif technique, deuxièmement il est une manière de révéler une mise-en-

5 Voir de l'auteur *Chrématistique & poiésis*, éd. Mix, 2016, le chapitre II.

6 Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, éd. de Minuit, 1969, p. 110.

7 Voir pour cela le séminaire du Thor donné en septembre 1969 par Heidegger in *Questions III & IV*, Gallimard, 1966, p. 420: la philosophie commence à partir de la conscience de cette surmesure que les Grecs nommaient *thaumazein*.

8 L'un et l'autre ont la même racine le verbe impersonnel *decei* qui signifie il convient. La dignité est la position convenable, tandis que le *décor* est à la fois ce qui convient et ce qui est nécessaire pour signaler la dignité d'un être.

9 Il faut entendre la construction des concepts de *doxa* (notoriété) et de valeur de l'œuvre.

10 Walter Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire in Œuvres*, Gallimard 2000, t. III.: "Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique au moment du danger (*im Augenblick der Gefahr*). Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires", fragment VI.

11 Walter Benjamin, *Deux poèmes de F. Hölderlin in Œuvres*, Gallimard, 2000, t. I. Benjamin fait la différence entre la *Gestalt*, la forme qui n'est plus déterminée par la modernité et qui ouvre au danger de la non reconnaissance possible de l'objet en tant qu'œuvre, et de la *Gehalt*, la teneur interne. La réception est un processus complexe de saisie de la teneur interne. Dans ce cas la saisie de l'œuvre poétique ne passe pas exclusivement par la reconnaissance du poème, *Gedichte* mais par le *Gedichtete*, le poématique. Or Benjamin précise que le *Gedichtete der Gedichte ist allgemein das Leben*, c'est-à-dire communément le vivant. Il faut être en mesure ici de comprendre le vivant comme l'usage et de comprendre la puissance de la présence de l'adverbe en ce que l'épreuve de l'œuvre ne peut plus être qualitative mais bien adverbiale.

12 <https://devenir-dimanche.org/protocole-enquete/>